Weihnachten in altdeutscher malerei

Hans Naumann





Weihnachten in altdeutscher Malerei

*

Sechzehn Gemälde
des 15. und 16. Jahrhunderts
in farbiger Wiedergabe mit einer Einführung
von

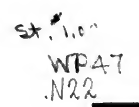
Dr. Hans Naumann



21.–30. Tausend

Im Furche-Kunstverlag zu Berlin

Den Umschlagtitel schrieb Prof. Jakob Belsen in Berlin. Den Text- und Bilddruck besorgte E. A. Seemann in Leipzig im Herbst des Jahres 1925



Vom altdeutschen Kunstwillen und von der Weihnacht

So seltsam es klingt, von Haus aus ist germanisches Wesen allem Bilde und darum auch den bildenden Künsten eher abhold als geneigt. Es strebt ins Gegenstandslose, Unbegrenzte, Ewige und sucht von jeher einen Ruhepunkt außer Zeit und Raum, in dem es frei von der Unzulänglichkeit und Gebundenheit des körperlichen Seins die Fülle seiner Seelenkräfte nach allen Richtungen hin, ohne Widerstand, unaufhörlich und in höchster Klarheit ausströmen könnte. Musik, als der unmittelbarste, mit dem geringsten Anteil von Stofflichem verknüpfte Ausdruck, tut ihm am ehesten Genüge. Alles **Bild** ist feste Form, Grenze und schmerzende Beschränkung, es sei denn, daß es als **Sinnbild** auf Grund allgemeingültiger Vereinbarung einen unaussprechlichen Geheimsinn verhehle und mehr bedeute denn Gestalt und bloßes Abbild. Der Gegenstand, selbst der lebende, ist für sich allein betrachtet beziehungslos – tot. Durch noch so treue Darstellung läßt sich der Weite und Abgründigkeit ewiger Beziehungen nicht beikommen, die allein den Dingen in den Augen unserer Rasse Wert und Bedeutung verleihen. Weder Wissen noch sinnliches Begreifen, nur die in ihrer Realität erkannte Unmöglichkeit, das **Wunderbare**, kann den Germanen wahrhaft erlösen.

Schon lange, bevor er in das Licht der Geschichte trat, hat ihn eigenes Nachdenken zur unumstößlichen Gewißheit geführt, daß die sichtbare Welt nicht dem blinden Walten sinnloser Kräfte entsprang, sondern von einer geistigen Macht über alle Begriffe planvoll erschaffen und geleitet ist. Nichts fand er bei seinem rastlosen Wandern über die weite Erde von Dauer, überall Werden und Wiedervergehen, ewigen Wechsel von Frühling zu Winter. Nur jenes den Sinnen unnahbare, allem Ausdruckswillen spottende Geheimnis, das sich doch allenthalben offenbarte, schien des Besitzes wert, weil es als bindendes und lösendes Gesetz über Tod und Vergänglichkeit triumphierte. Als der Germane weiter sein Ich im Weltall bespiegelte, da wurde ihm klar: In mir selbst mündet die Welt, durch das tausend- und abertausendfach abgespaltene Ich lebt und wirkt der Urgrund des Seins, der bildlose ewige Gott, das Gesetz! Seither achtet er sich in

höherer Menschenwürde als beseeltes Geschöpf und fühlt eine unnennbar reine geschwisterliche Liebe zu allem, was Leben hat und seinesgleichen ist, es sei das unscheinbarste Tierlein oder die kleinste Pflanze.
Es ist bedeutungsvoll, daß das jahrhundertlange enge Zusammenleben mit den römischen Besatzungsheeren ein so hoch begabtes und lernbegieriges Volk nicht zu einer selbständigen Kunstentwicklung auf römisch-antiker Grundlage veranlassen konnte. Schon jene erste Berührung zweier im Innersten entgegengesetzt strebender Völker machte offenbar, daß nur der Ausdruck seelischen Vollkommenheitstriebes, der Ausdruck tiefster religiöser Sehnsucht als bildende Kunst in Deutschland Fuß fassen und dauernde Geltung gewinnen werde. Der Norden verschloß sich der römischen Kunst, der verkommenen Nachahmung der griechischen, weil sich die seelenlose Formenfreude des Südens nirgends mit seinen Vorstellungen berührte, weil sie so gar wesensfremd und ungeistig war.
Eine darstellende Kunst aus urangestammten Vorstellungen, eine nationale Kunst im vollsten Sinne des Wortes, war dem Germanen nicht bestimmt. Denn noch während er an seiner äußeren Zukunft zimmert, schlingt die elementare Macht des Christenglaubens ein unlösbares Band um die auseinanderstrebenden Stämme und gestaltet ihr geistiges Leben von Grund auf neu. Der anfängliche erbitterte Widerstand gegen die neue Heilslehre entspricht ebenso germanischer Art, wie später die leidenschaftliche Sucht, das Frühere ganz zu vergessen oder doch wenigstens in Einklang mit der neuen Erkenntnis zu bringen. Vom Unerhörten ließ sich der Germane besiegen. War nicht das Wunder der Weihnacht der Inbegriff allen Wunders, daß der Lenker des Weltalls, der bildlose ewige Gott aus abgründiger Liebe als armes Kindlein in einem Stalle zur Welt kam, um in Menschengestalt die Menschheit ihre höchste Bestimmung zu lehren? Gegenüber dieser erschütternden Botschaft erwies sich die höchste alte Gotteserkenntnis als trübe und erdgeboren. In wie tiefem Drange sie auch gewurzelt haben mochte, der vom Himmel herab kommenden Offenbarung konnte sie nur von unten her entgegenwachsen, wie die Blume dem Licht.
Die Welt der Bibel mußte schließlich trotz ihrer Fremdartigkeit im Germanen jede Teilnahme an den selbsterdachten Göttermythen auslöschen, nicht um ihrer bunten Gestaltenfülle und ihrer merkwürdigen Ereignisse willen – denn insofern wäre sie gemeiner Geschichte gleich gewesen, sondern nur, weil sie den reichen und bedeutungsvollen Rahmen für die Per-

son und das Erdenleben des fleischgewordenen Gottes darstellte. All ihr Sinn zielte auf den Christ und sein Erlösungswerk an der gesamten Menschheit. Nun der Germane glauben darf, daß der Wesenlose selbst sich in die Enge der leiblichen Form gebunden hat, läßt er langsam seine Abneigung gegen das Bild fahren, ja er verlangt selbst nach dem Bilde. Doch – es sei gleich hier gesagt – was er darin fassen will, ist nicht wie in der Kunst der Antike und der auf ihr fußenden Renaissance Beobach-tung, äußerer Schein, Wirklichkeit, ästhetischer Reiz, Schönheit, Ebenmaß oder sonst eine Eigenschaft, sondern eine über alle Vernunft hinaus-greifende metaphysische Idee. Der Wille, Gott zu dienen, weckt und be-feuert die bildnerischen Kräfte des Germanen. Was an der reif gewor-denen nordischen Kunst und ganz besonders an der deutschen vom Standpunkt der klassischen Kunst aus gern als Unmaß, individuelle Will-kür und Verzerrung getadelt wird, ist aufs tiefste in der übermächtigen religiösen Sehnsucht der germanischen Seele begründet. Der stärkste Aus-druck befriedigt sie nicht. In ihrer Not zersprengt sie die natürliche Form.

Der Westen übernahm das christliche Dogma in der festen Gestalt, die ihm der Orient in jahrhundertelanger Entwicklung gegeben hatte. Gleichermaßen wurde auch das großartige im Orient entstandene Gebäude der christlichen Ikonographie der mittelalterlichen Kunst zugrunde gelegt und damit die Grenze ihres Stoffbereiches gezogen. Alle mittelalterliche Kunst schließt sich, als könne das gar nicht anders sein, aufs engste an überkommene Vorbilder an und verwendet gedächtnismäßig erlernte, tausendfach er-probte Einzelheiten. Diese liegen so fest wie die Buchstaben einer Schrift oder die Worte einer Sprache. Und eine Art anschaulicher Umgangssprache ist in der Tat die mittelalterliche Kunst durch die ihren linearen Bestand-teilen innewohnenden allgemeingültigen Begriffe. Nur wenn man dies ihr Wesen und die damit notwendig verbundene Art ihrer Verbreitung er-kannt hat, wird man begreifen, weshalb sie trotz der Vielfalt ihrer Äuße-rungen so überraschend einheitlich wirkt. Man begreift auch, daß ein großer Künstler mit seinem Schatz an sinnhaften Bildzeichen genau so wohl dichten konnte, wie ein großer Dichter mit Worten es kann. Der Mönch lernt und vervollkommnet die Bildsprache. Er trennt sich von der Welt, gibt seine Persönlichkeit auf und sucht im Himmel seine Heimat. Keine irdische Erinnerung soll ihn von seinem Ziele abziehen. Und doch, wenn er in die mühsam abgeschriebenen Bücher die groben Umrisse der Miniaturen malt und ernstlich zu verstehen sucht, was er nachbildet, tastet

er schon die fremde Überlieferung an. Unwillkürlich regt sich die Art. Er scheidet das ihm Unverständliche mehr und mehr aus und läßt in seine unfreien Gebilde Züge seiner eigenen Wesenheit einfließen. Insgeheim vergnügt ihn der Umgang mit Farben und Pinsel und der zaghafte Ansatz eigenen schöpferischen Tuns zu Ehren Gottes. Fast ohne es selbst zu merken, ändert er das Gewicht der überlieferten Themen, setzt bestimmte Vorstellungen, die der orientalischen Christenheit wichtig dünkten, zurück und stellt andere, die ihm besonders zu Herzen sprechen, in den Vordergrund. Bleibt auch der Inhalt unberührt, so gerät doch die stillstehende fremde Bilderwelt in den Fluß einer zu voller Selbständigkeit aufstrebenden Entwicklung. Freilich vergehen Jahrhunderte, bis sich die mönchische Kunstübung dem Allgemeinempfinden so weit angenähert hat, daß das Laienvolk selbst sich ihrer annimmt. Die Stauferzeit leitet den Nationalisierungsvorgang ein. Gewaltige Umwälzungen auf politischem, sozialem und wirtschaftlichem Gebiete wecken die schöpferischen Fähigkeiten des Volkes. Der Minnesang verzartet die Geister und erzeugt, auf das religiöse Gebiet übergreifend, eine ganz neue Seelenstimmung, die Inbrunst der geistlichen Minne. Süßtrunkene Lieder umspinnen die Gestalt der Mutter Gottes mit allen Zierden des germanischen Weibideals. Maria wird zum Inbegriff jungfräulicher Reinheit, Hoheit und Milde, Sinnbild der lauteren Seele.

Mit dem Erstarken der Städte zu Anfang des 13. Jahrhunderts gewinnt das Bürgertum beherrschenden Einfluß auf das gesamte Kulturleben. Alsbald beginnt die köstliche Blüte mittelalterlicher Kunst, die Gotik, sich zu entfalten. Bezeichnenderweise ist die erste eigenartigste und gewaltigste Tat, die der mündig gewordene Kunstwille des Nordens dem klassischen Süden gegenüberstellt, eine Leistung reinster Abstraktion, die organische Gestaltung des gotischen Domes. Die massigen gedrückten Formen der romanischen Periode weichen den scheinbar von aller Schwere befreiten Bildungen des Spitzbogenstiles. Feststehend und begrenzt, erscheint der riesige Baukörper doch nicht tot, sondern in stetem Wachsen und Werden, wie eine ungeheure rätselhafte Pflanze. An diesen vom Meißel zerwühlten Steinmassen ist keine Linie, kein Maß Willkür. Jeder, auch der unscheinbarste Teil gehorcht demselben generierenden Gesetz, das die scholastischen Leiter der Bauhütten als letztes Geheimnis aller Harmonie erkannt hatten. Zum Mittelpunkt der Städte erhoben, soll der Dom kein prunkhafter Nutzbau sein, er soll den Bürgern allzeit als mahnendes Sinnbild der einheit-

lichen Weltordnung vor Augen stehen. Zu innerst in seiner unerbittlichen Folgerichtigkeit wohnt die Wahrheit, Gott selbst. Denn er hat, wie das Buch der Weisheit sagt, alles durch Maß, Zahl und Gewicht geordnet. Nur aus überzeugtem Glauben fließt das unserer Zeit unbegreifliche Können jener Meister. Bauen ist bewußter Gottesdienst. So versteht man die tiefe Bedeutung des gotischen Steinmetzenspruches: „Zirkels Kunst und Gerechtigkeit – Ohne Gott Niemand ausleit!" In der steinernen Sprache der Dome bekennt der Volkswille seine leidenschaftliche Ergebenheit in den Willen des Schöpfers, den Entschluß, aus all seinen Kräften am Gottesreiche mitzuwirken.
Macht das Gerippe der Domarchitektur das verborgene Wesen der gotischen Weltanschauung kund, so zeigt der dem Bauganzen dienend angegliederte plastische Schmuck die Heilslehre konkreter an Hand der wichtigsten symbolischen Gestalten und Szenen. Die gotische Figur lebt, doch nicht als unmittelbares Abbild der Natur. Ihre schlanken sanft geschwungenen Linien stimmen in die stumme Harmonie des Ganzen ein. Das eigentliche Bilderbuch der Gotik ist dem Gläubigen im Innern der Dome aufgeschlagen. Hier strahlen aus den hohen schmalen Fenstern in den glühendsten Farben die vertrauten Historien der Bibel hernieder. Sinnvoll stehen die Vorgänge des Neuen Testaments denen des Alten gegenüber und spiegeln vollständig den Werdegang der menschlichen Erlösung wider. Schauernd fühlt sich die betrachtende Seele auch von den ewigen Gesetzen des Lichtes und der Farbe gefangen. Aber gerade das äußerste Gefangensein im Gesetz führt sie unversehens dorthin, wohin sie geführt werden soll, in ihren eigenen Abgrund, in den Vernichtungspunkt aller Begierden, zum weislosen Erkennen der höchsten Macht. Das Mysterium dieser magischen Führung verwaltet der gotische Künstler. Er bindet den Menschen auf schnellstem Wege rückwärts an seinen vergessenen Ursprung.
Die zunehmende Verringerung der Wandflächen bedingte den Verfall der monumentalen Wandmalerei. Dafür entwickelt sich der gemalte Altar und wird das köstliche Kleinod im Riesenschrein des Domes, der Mittelpunkt religiöser Sammlung. Die Tafelmalerei blüht am spätesten auf, als die Zeit der großen Bautätigkeit schon dem Ende zuging. Aber in ihr verdichtet sich schließlich der Gefühlsausdruck am stärksten. Selbst die Bildschnitzerei hat das, was einst in unseren Altvordern an Zartheit, Tiefe und frommem Sinn lebte, nicht so voll und innig aussprechen können, wie das Tafelbild. Die ersten Versuche der altdeutschen Tafelmalerei fallen

noch ins 14. Jahrhundert. Um 1400 hat noch die alte flächenhafte Weise Geltung. Der künstlerische Reiz beruht in einem überaus feinen Leben der Umrißlinie, doch kann man schon deutlich eine Neigung zu räumlicher Vertiefung durch die Farbe und zu leichter Annäherung der stereotypen Formen an die Wirklichkeit erkennen. Im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts führt diese Neigung zu einer ganz neuen malerischen Auffassung. Beides wandelt sich, Zeichnung und Farbe. Maßgebend dabei ist mehr die Raumvorstellung, als die Wirklichkeit. Die Deutschen des 15. Jahrhunderts haben, obwohl sie die großenteils nach der Natur, und zwar mit geradezu wissenschaftlicher Genauigkeit und ganz unerhörter technischer Meisterschaft gemalten Werke der Gebrüder van Eyk kannten, das unmittelbare Studium der Naturformen abgelehnt, wohl weil sie seine Gefahren ahnten. Wie sehr auch die deutsche Malerei bereit war, sich der Natur anzugleichen, so wollte sie doch Dichtung bleiben. Sie nahm die Natur mit tiefster Freude auf, dachte aber nicht daran, sich von bloßer Beobachtung der Sehorgane vorschreiben zu lassen, was sie mit ganzem Gemüt bilden wollte. Beobachten ist etwas tausendmal Geringeres als Bilden. Der Deutsche mag, solange er sich selbst treu bleibt, keine Kunst, die nicht zugleich Dichtung wäre. Auch sein Naturalismus muß nach diesem Satze verstanden werden. Die größte Wohltat, die die altdeutsche Malerei gemeinsam mit ihren Schwesterkünsten genoß, war die Herrschaft einer bestimmten, ja einer in gewissem Maße schon geformten Stoffwelt, gerade das, was der oberflächliche Beobachter gewöhnlich für die drückendste Fessel des gotischen Künstlers ansieht. Nach seiner besonderen Art darf sich das Bildvermögen um den dauerhaftesten Wert, um das religiöse Verhältnis der Nation kristallisieren. So steht denn auch die altdeutsche Malerei keinen Tag in ihrer Entwicklung still.
An keinem Teil der christlichen Vorstellungswelt haben sich die Gemütskräfte unserer Vorfahren in größerer Lieblichkeit und Vielfalt ausgelebt, als am Stoffbereich des Weihnachtskreises. Ist der Geist der Gotik versunken, am Weihnachtsfeste taucht er alljährlich für arm und reich, für alt und jung auf ein paar kurze freudenreiche Stunden auf. Wir werden wieder glückliche Kinder. Die lieben alten Lieder erklingen. Das Herz auch des Gleichgültigen wird weit und öffnet sich. Die deutsche Weihnacht ist eine Schöpfung der Gotik, vielleicht ihre edelste, für den Volksgeist sicher die bezeichnendste.

1. Bild

Mittelrheinischer Meister, Die Anbetung der heiligen drei Könige

1,00 m hoch, 0,70 m breit. Linker Flügel des Ortenberger Altars, Innenseite. Um 1425. Darmstadt, Landesmuseum.

Der im Mainzer Gebiet um 1425 tätige Meister des Ortenberger Altars lebt künstlerisch noch in der flächenhaften Schattenwelt, aus der der Wirklichkeitssinn des 15. Jahrhunderts die Erscheinungen loslöst. Er ist in strenger Typik befangen. Das edle unsinnliche Leben des Bildes beruht vorwiegend auf den linearen Rhythmen der Gestalten. Der Goldglanz der Nimben und das Silber der Gewänder unterstreichen die Absicht überirdischer Wirkung.

2. Bild

Hans Multscher, Christi Geburt

1,48 m hoch, 1,40 m breit. Wurzacher Altar. Linker Flügel, oberes Außenbild. 1437. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Im Jahre 1437 prägt Hans Multscher in Ulm ein gänzlich andersgeartetes, aus schwerem deutschen Ackergrund ausströmendes Ideal. Durch den Gegensatz gröbster, greifbarster Alltäglichkeit soll das Wundersame sichtbar werden. Multscher fühlt sich von brennender Liebe ergriffen bei dem Gedanken an die große Armut und Niedrigkeit Christi. Ergreifend echtes Sozialgefühl spricht aus jeder Einzelheit seiner Darstellung, höherer Adel, als Schönheit und klassisches Ebenmaß ihn verleihen könnten. Alle sind sie geringe Leute, grob von Gesicht, arm an Habe, roh von Geist und doch gewürdigt, den Heiland, ein schwäbisches Bauernkind, anzubeten.

3. Bild

Konrad Witz, Die Verkündigung

1,58 m hoch, 1,19 m breit. Um 1440. Nürnberg, German. National-Museum.

Konrad Witz besitzt nicht die ganz original und fast heftig sich äußernde ethische Kraft Multschers. Er hat der deutschen Kunst einen anderen

grundsätzlichen Neuwert errungen, die metaphysische Auffassung des Raumes. Sein Ichgefühl durchsetzt gleichsam die Dinge, als sei die Welt aus Kristall, und die Materie nichtig. Tief ist seine Erkenntnis vom Wesen der Seele. Geheimnisvoll, ohne Laut, dringt der Verkündigungsengel in die von magischem Halblicht erfüllte Kammer. Man vermeint, den ungeheuerlichen Inhalt seiner Botschaft zum Ohr der Jungfrau hinklingen zu hören. Es gibt kaum ein zweites Werk von ähnlicher Wucht und Größe.

4. Bild

Stephan Lochner, Christi Geburt

0,36 m hoch, 0,23 m breit. Um 1440. Altenburg, Prinzessin von Sachsen.

Stephan Lochner aus Meersburg ist unter unsern Malern, was Mozart unter den Musikern ist. Er führte den zartnervigen, durch jahrhundertelange Innenkultur gewonnenen Stil der altkölnischen Schule zur Vollendung. Ein allem Trüben entzogener, kindhafter Mensch, ganz Liebe, ganz Reinheit, mehr im Himmel daheim, als auf der Erde. Das tiefste Wesen jungfräulicher Unschuld hat er unvergleichlich offenbart.

5. Bild

Meister von Weilheim in Oberbayern, Christi Geburt

1,29 m hoch, 0,87 m breit. Flügel eines Altars aus Kloster Polling. 1444.
Schleißheim, Gemälde-Galerie.

Die Geburt Christi aus Kloster Polling dürfte selbst für den mit gotischer Kunst Vertrauten eine Überraschung sein. Ihr namenloser Schöpfer sollte ob seiner treuherzig frischen Phantasie längst einen Ehrenplatz unter den Meistern der Generation Lochners haben. Welch genialer, lebhafter Erzähler! Der Vorgang allein genügt ihm nicht. Er schildert das Heilige Land um den Stall von Bethlehem, seine oberbayrische Heimat, und dies so kühn und eindringlich, daß ein Expressionist ihn beneiden muß! Fern unter grauumzogenem Himmel ragen hohe Berge. Weiße Burgen grüßen freundlich herab. Zu ihren Füßen liegt ein See, über den in breiten Schauern ein Gewitter niedergeht. Auf den vom Wind gekrausten Wellen tanzt ein Schifflein. Links fährt ein Mann eine Ladung Holz nach Hause. Auf dem Ackerstück vor dem Fichtenwäldchen äst Hirschwild. Ein Bär tappt dem geschlängelten Felsenufer des Baches zu, der unter einem Steg-

lein herabquillt. Auf dem Wasser schwimmt ein Entchen. Derweil bessert der fleißige Josef den Zaun um das Kornfeld seines Wirtes aus. Auf grünem Bühel weiden Schafe. Zwei Böcke stoßen sich. Die Hirten schauen verwirrt empor, und ihr Hund weiß nicht, wie er sich gegen das fremde Flügelwesen verhalten soll, das einem Menschen ähnelt, aber wider alle Erfahrung aus der Region der Vögel kommt. Unter dem Hüttchen kniet Maria, in Gewand und Zügen einer bayrischen Bäuerin gleich. Ihr Mantel gleitet wie eine blaue Flut über Klee und Blumen. Und um das Kindlein musizieren viele Englein in weißen, blauen, gelben und roten Gewändern. Man meint, auf die brennende Blumenpracht eines Dorfgärtleins zu sehen.

6. Bild

Stephan Lochner,

Die Darstellung des Christkindes im Tempel

1,36 m hoch, 1,22 m breit. 1447. Darmstadt, Landesmuseum.

Die 1447 entstandene Opferung des Christkinds im Tempel zeigt ein durch seine sinnvoll reiche Gliederung und den weichen Schmelz der Farben hervorragendes Spätwerk Lochners. Simeon spricht eben die Worte: „Herr, nun lässest Du Deinen Diener in Frieden fahren..., denn meine Augen haben Dein Heil gesehen, ein Licht zu erleuchten die Heiden..." Lichtmeß wird das Fest genannt. Darum wallt die liebliche Kinderschar feierlich mit brennenden Kerzen zum Altare.

7. Bild

Meister des Marienlebens, Die Verkündigung

0,82 m hoch, 1,08 m breit. Zweite der acht das Marienleben schildernden Darstellungen, welche einst die Innenseiten eines großen Altarwerkes in St. Ursula zu Köln bildeten. Um 1468/70. München, Alte Pinakothek.

Nach Lochners Tode dringt in die Kölner Kunst der nüchterne Geist des flämischen Naturalismus Rogiers van der Weyden ein, der sich mehr und mehr an das nur Tatsächliche verliert und den Gewinn an äußerer Wirkung mit starker Einbuße an Wärme und Ursprünglichkeit erkauft. Der Meister des Marienlebens ist der überzeugteste frühe Parteigänger dieser neuen, die Renaissance vorbereitenden Richtung. Gäbe zahmes Können den Titel höherer Kunst, so überträfe die junge Generation die vorauf-

gehenden Meister. Es ist, als ob unablässiges Grübeln über Fragen des künstlerischen Handwerks den eigentlichen Quell der Kunst verschüttete. Mit dem kritischen Verstande glauben, mit dem beobachtenden Auge schauen zu können, diesem Irrtum kommt der Meister schon gefährlich nahe. Seine Verkündigung bestrickt durch eine seltsame Herbheit. Aller Überschwang scheint gewichen, was ehedem Sinnbild war, fast ganz in den Bereich des Möglichen herabgezogen. Der bühnenmäßig ausgestattete Raum mit dem reichgeschnitzten Gestühl, die Kanne, die Kissen, das ist schon so objektiv beobachtet, daß es nicht mehr in vollem Umfang „gebildet" ist. Wirken nicht der goldene Hintergrund und die wohlbekannten Engel wie leise Anachronismen? Das Temperament des Meisters hält die zersetzenden Geister noch im Banne.

8. Bild

Westfälischer Meister,

Die Anbetung der heiligen drei Könige

1,02 m hoch, 0,95 m breit. Rechter Flügel eines Altars. Um 1465.
München, Alte Pinakothek.

Der vielleicht westfälische, vielleicht mittelrheinische, sicher aber an burgundischen Vorbildern geschulte Maler der Anbetung der Könige, eine bisher kaum beachtete Erscheinung, zählt, was Tiefe betrifft, nicht zu den allerersten Meistern. Doch wird sich niemand dem Reiz seiner naiv behaglichen, echt deutschen Schilderung entziehen.

9. Bild

Martin Schongauer,

Christi Geburt und Anbetung der Hirten

0,375 m hoch, 0,28 m breit. 1478 oder 1479. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Martin Schongauer von Kolmar begann bezeichnenderweise als Goldschmied und verschaffte vor allem als Zeichner und Kupferstecher dem vom Meister des Marienlebens befolgten formalistischen Ideal Rogiers breiteste Geltung in Deutschland. Allein häufig verkümmert über dem Streben, einen sauberen, streng diszipliniert Zeichenstil zu schaffen, durch den sich die volle Skala der plastischen Tonwerte linear wiedergeben läßt, der seelische Gehalt seiner Werke. Mehr das Nachwirken gesunder Überlieferung, als ursprüngliche Schöpferkraft macht auch die por-

zellanglatt gemalte Geburt Christi im Sinne der Gotik wertvoll. Schongauer steht am Scheideweg zwischen Nationalgeist und Fremdgeist. Er gibt sich deutsch, ist jedoch innerlich bereits zur Renaissance entschlossen.

10. und 11. Bild

Albrecht Dürer, Christi Geburt mit Stifterfiguren

1,52 m hoch, 1,23 m breit. Mittelstück des Paumgartnerschen Altars. Um 1504. München, Alte Pinakothek.

Albrecht Dürer, Die Anbetung der heiligen drei Könige

0,98 m hoch, 1,12 m breit. 1504. Florenz, Uffizien.

Um 1500 bricht die italienische Kunst über Deutschland herein. Blendend tritt das in der heidnischen Kultur der Antike wurzelnde Bildungsideal des Humanismus dem gotischen Menschen entgegen. Zwei neue Begriffe, spekulative Ästhetik und Schönheit um der Schönheit willen, berücken den nordischen Künstler. Albrecht Dürer, die kraftvollste, männlichste, phantasiegewaltigste Künstlerpersönlichkeit, die Deutschland je sah, hatte das tragische Schicksal, die gotische Kunst wie im Sturme emporzureißen, ihr aber zugleich durch seine widerstandslose Bewunderung welscher Form und welscher Theorie das Gift einzuflößen, an dem sie nach kurzem Siechtum zugrunde ging. Aus den beiden Weihnachtsbildern schaut uns mehr Dürers gotisches Gesicht an, der ernste helläugige Beobachter mit der heißen Sehnsucht des ewig Unvollendeten. Schönheit sucht Dürer und findet sie in einer prachtvoll reifen Form, die auch dem Gemüt Nahrung gibt. Doch wird dem schärferen Blicke nicht entgehen, welches Interesse gegenüber dem Inhalt gewisse mehr durch Beobachten und analytisches Denken, als aus dem Zwange seiner Schauenskraft gewonnenen Nebendinge fordern. Das sind der Gotik schon fremde Züge.

12. Bild

Lucas Cranach, Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

0,69 m hoch, 0,51 m breit. 1504. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Lucas Cranach lernt von Dürer. Im glücklichsten Augenblick seiner Jugend ist ihm eines der köstlichsten Kleinodien altdeutscher Malerdichtung gelungen, die Ruhe auf der Flucht von 1504. Deutscher Wald umrauscht harzduftend die armen verfolgten Wanderer. Warm und tiefblau spannt sich der Himmel. Blumen dringen aus dem feuchten Wiesengrund. Wie

liebe Naturgeisterchen huschen die Gespielen des Kindleins umher. Eines schöpft aus kühlem Quell, ein zweites eilt mit einem Waldvogel herbei, ein drittes bietet dem Heilandskinde Blumen dar, und zu den Füßen der Mutter beraten vier liebliche Engelbüblein höchst ernsthaft, was sie zur Erfreuung der heiligen Familie singen und auf ihren Flöten blasen wollen. Die fromme Geschichte ist ein zu Herzen sprechendes farbenfrohes Hausmärchen geworden.

13. und 14. Bild

Albrecht Altdorfer, Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

0,57 m hoch, 0,38 m breit. 1510. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Albrecht Altdorfer, Christi Geburt

0,36 m hoch, 0,255 m breit. Um 1512—15. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Noch stärker geht der romantische Stimmungszauber des Cranachschen Bildes von den beiden Werken Albrecht Altdorfers aus. Der Regensburger Meister erhebt ihn zum Wesentlichen. Dürers beherrschte, streng gepflegte Formen erscheinen in fabelhaft eigenartiger Verwilderung. Gotisches Empfinden wehrt sich durch zügelloses Ausschweifen gegen den Zwang, den ihm humanistische Verstandeskälte antun will. Entzückend ist dies freie Spiel einer lauteren und kindlich frommen, am Engen und Kleinen sich innig erfreuenden Phantasie. Wer wagte je, die Ruhe auf der Flucht mit gleicher dichterischer Selbstherrlichkeit zu schildern! Die alte legendenbildende Kraft bricht noch einmal voll hervor. In bildhafter Dichtung geht der religiöse Gedanke unter. Ein Schritt, und der Stoff wird nur mehr Vorwand zum Malen oder Dichten sein.

15. Bild

Hans Baldung-Grien, Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

0,50 m hoch, 0,39 m breit. Um 1515. Nürnberg, German. National-Museum.

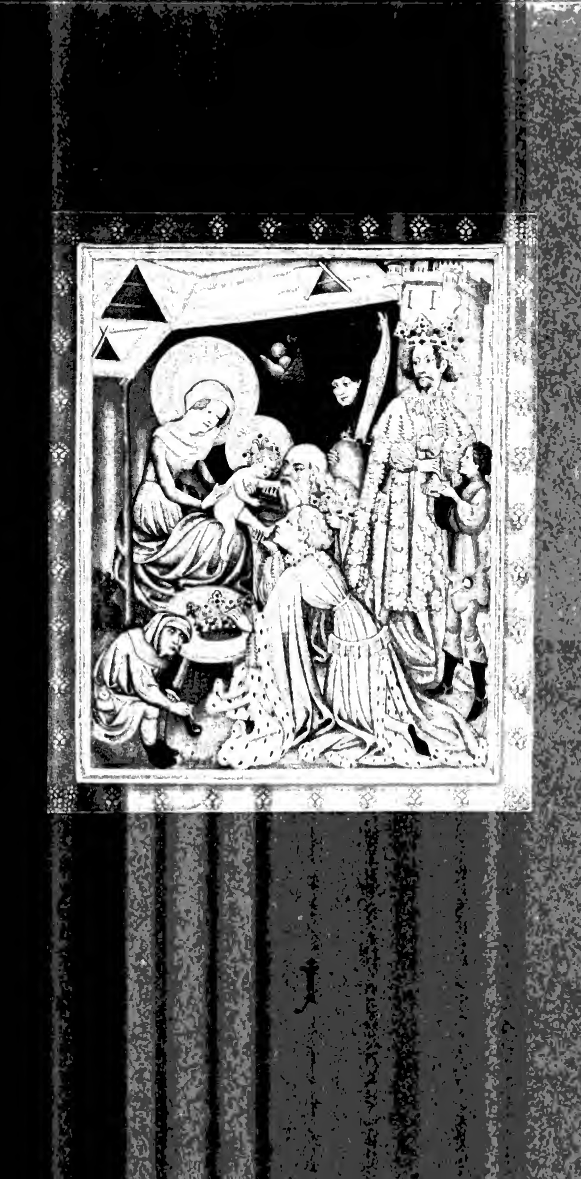
Der Elsässer Hans Baldung steht mit seiner fast ein wenig hausbackenen Ruhe auf der Flucht zwischen Schongauer, Dürer und dem Meister, dessen großartigste Schöpfung der Nachwelt das Testament der Gotik überliefert hat, Matthias Grünewald.

16. Bild

Matthias Grünewald, Links: Engelkonzert oder Maria in himmlischer Wesenheit von den Engeln verehrt; rechts: Christi Geburt oder Maria in irdischer Wesenheit

2,65 m hoch, zusammen 3,04 m breit. Zwei der Flügelbilder des Isenheimer Altares. Um 1510. Kolmar, Unterlindenmuseum.

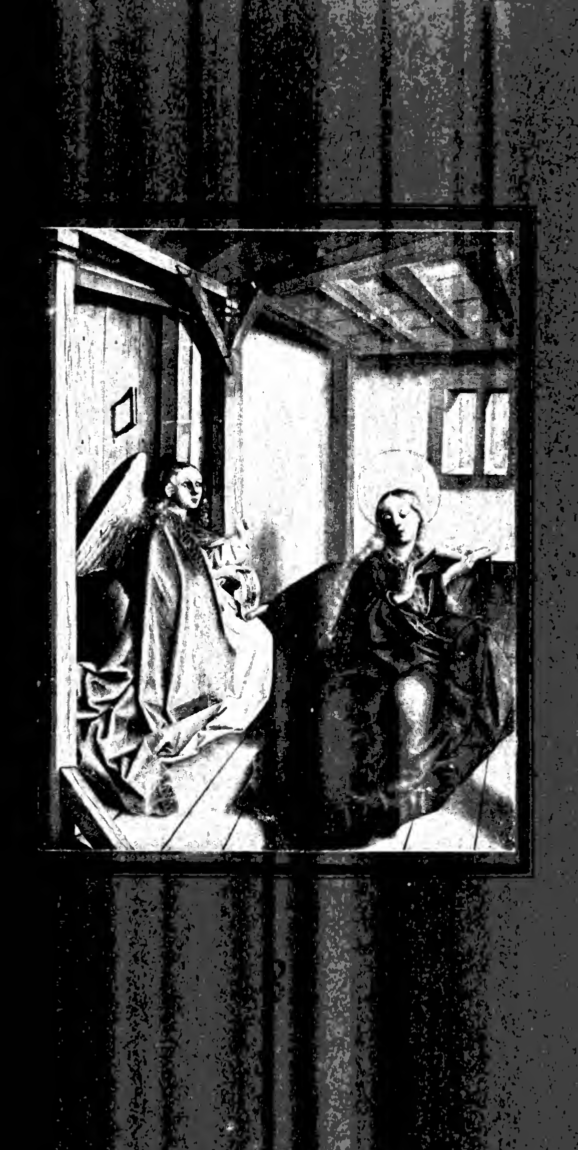
Die Weihnachtsdarstellung des Isenheimer Altars legt keinerlei Gewicht auf den äußeren Vorgang. Sie ist eine bis ins kleinste hinein symbolisch gehaltene Darlegung der metaphysischen Bedeutung des Weihnachtswunders. In ihr soll sich das Gnadenwerk spiegeln, das der Schöpfer durch seine Menschwerdung an der Seele getan hat. Grünewald läßt alles fort, was sonst als für die Weihnacht unerläßlich gilt, Josef, den Stall, die Krippe, Ochs und Esel. Nur die Hirten auf dem Felde deuten beiläufig an, was gezeigt wird. Durch einen dunklen, für kein Auge durchdringbaren Vorhang ist die Welt in zwei Sphären geteilt, eine himmlisch-geistige und eine irdisch-stoffliche. Rechts oben hat sich der Himmel geöffnet. Über Wolken wird der ewige Vater als ungeheuerliche Lichterscheinung sichtbar und ergießt den Strahl seiner Gnade auf die Erde herab. In goldenen Fluten wallen ungezählte Scharen anbetender Engel und Seliger. Unten wiegt Maria als Menschenweib voll Entzücken den neugeborenen Gott. Zerschlissene Windeln, die grobe Badewanne und der Nachttopf deuten die Niedrigkeit an, in die sich der Inbegriff aller Vollkommenheit begab. Auf der linken Seite erscheint unter einem Aufbau von phantastischer Pracht eine unerhörte Vision, Maria abermals, nun körperlos in der wirklichen, aber unstofflichen Welt des Geistes, wie sie als Urbild der lauteren Seele mit dem himmlischen Ingesinde, mit Engeln, Seraphimen und erlösten Menschenseelen den Abgrund der Liebe anbetet. Geistiger denn in diesem Gipfelwerk altdeutscher Kunst ließ sich das Wunder der Weihnacht nicht erfassen.















4

























